

**Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo**  
Текст и образ. От античности к современности  
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

# Chiara Fumai. Medium, Media, Medium

Francesco Urbano Ragazzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Chiara Fumai was one of the most relevant Italian artists of her generation, her work having been shown at both the Venice Biennale's Italian Pavilion and Documenta. In her practice, the performer often quoted feminist texts while playing the role of a woman possessed. I give an account of Fumai's use of video, comparing it to Rosalind Krauss's essay *Video: The Aesthetics of Narcissism*. I explain the artist's work as a dialectic overcoming of the analogy the critic institutes between the notion of art medium and the figure of the Medium. Highlighting that both Fumai and Krauss see Acconci's early works as a benchmark, I illustrate how the two built an archeology of contemporary mediality.

**Keywords** Chiara Fumai. Rosalind Krauss. Video Art. Medium. Vito Acconci. Biennale di Venezia.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Corpi del testo. – 3 Vito A. – 4 Il medium è la medium.

## 1 Introduzione

Chiara Fumai è nata a Roma nel 1978 ma ha vissuto a Bari fino ai diciott'anni. Dopo una prolifica carriera come dj sotto lo pseudonimo di Pippi Langstrumpf, è diventata una delle artiste italiane più rilevanti della sua generazione. È riuscita a diventarlo, con rapidità non comune, nei soli dieci anni che separano il 2007 dal 2017: l'anno della sua tragica ma volontaria scomparsa.

Fumai ha guadagnato fama internazionale partecipando alla tredicesima edizione di Documenta curata da Carolyn Christov-Bakargiev nel 2012 (Christov-Bakargiev, Funcke, 2012a, 2012b, 2012c). In quell'occasione, nello Staatspark Karlsruhe di Kassel, l'artista ha presentato il progetto performativo *The Moral Exhibition House*, contribuendo così a rinnovare i linguaggi e i



Edizioni  
Ca' Foscari

### Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

#### Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/002



**Figura 1** Chiara Fumai. *Shut Up, Actually Talk – The World will not Explode*. 2012. Performance. Kassel, Museum Fridericianum. © The Church of Chiara Fumai

formati della *lecture-performance*.<sup>1</sup> Con la performance *Shut Up, Actually Talk – The World Will Not Explode* [fig. 1] è stata inoltre la prima donna a occupare con una propria opera il tetto del Museum Fridericianum, emulando l'azione di James Lee Byars *Calling German Names* compiuta nello stesso luogo nel 1972.<sup>2</sup> Prima e dopo quella data, il suo lavoro è stato esposto in istituzioni museali e rassegne che lo hanno inquadrato in un ampio ventaglio di dibattiti critici i cui temi spaziano dall'eredità dell'estetica punk, al femminismo radicale, alle nuove forme di produzione immateriale.<sup>3</sup> In Italia l'opera

**1** Per avere un'idea di quanto il lavoro di Fumai abbia inciso sullo sviluppo della *lecture-performance* basti considerare che un fotogramma di un video dell'artista, *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* (2013), è stato scelto come immagine per la comunicazione della mostra *Lecture-performance: New Artistic Formats, Places, Practices and Behaviours* tenutasi al MUSAC - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León dal 18 Ottobre 2013 al 6 Luglio 2014. Si veda inoltre il catalogo dell'esposizione (Olveira 2014).

**2** Nella ormai leggendaria Documenta 5 curata da Harald Szeemann nel 1972, James Lee Byars salì sul tetto del museo vestito di seta rossa per gridare nomi propri tedeschi attraverso un megafono dorato. Chiara Fumai, nel 2012, salì sullo stesso tetto per urlare il *Secondo Manifesto di Rivolta Femminile*: «Io dico io» scritto da Carla Lonzi (1978).

**3** Tra le principali, si ricordano: Fondazione Antonio Ratti (Como), Fondazione Sanderletto Re Rebaudengo (Torino), Museo del Novecento (Milano), Museo (Bolzano), Museon Arts Park (Mosca), Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), SongEun ArtSpace (Seoul), Villa Medici, MAXXI | Museo nazionale delle arti del XXI secolo, XVI Quadriennale d'Arte (Roma), Bozar (Bruxelles), De Appel (Amsterdam), Whitechapel Gallery, David Roberts Art Foundation, Delfina Foundation (Londra), CONTOUR 7 - Biennial of Moving Image (Mechelen), MACBA (Barcellona), Pivot (São Paulo), National Gallery of Art (Vilnius). Per una panoramica sulla carriera di Fumai, si consulti il sito in-

di Chiara Fumai ha ricevuto importanti riconoscimenti, tra cui il IX Premio Furla per l'arte (Bertola 2013), il VII Premio Fondazione VAF, la Dena Foundation for Contemporary Art Fellowship, il XIV Premio New York - gli ultimi tre tutti vinti nel 2016. Chiara Fumai si è sempre definita femminista.

Anche dopo la morte, l'interesse per l'artista non è scemato. Nel 2018 il CRR - Centro di Ricerca Castello di Rivoli ha completato l'acquisizione di una parte importante dell'archivio Fumai costituita dall'intera biblioteca e raccolta di dischi appartenuti alla performer, oltre che da una collezione quasi completa di oggetti e abiti di scena. L'anno successivo è stata inaugurata LESS LIGHT, la prima mostra personale dell'artista negli Stati Uniti (Conte, Urbano Ragazzi 2019).<sup>4</sup> Sempre nel 2019, opere perlopiù inedite di Chiara Fumai sono state incluse, assieme a quelle di Enrico David e Liliana Moro, nel padiglione italiano curato da Milovan Farronato alla 58ª Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (Farronato 2019). Nel Maggio del 2020 infine, la prima retrospettiva sarà inaugurata al Centre d'Art Contemporain Genève con il titolo di *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007 - 2017*. La stessa mostra diventerà poi itinerante, venendo riallestita negli spazi del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, La Casa Encendida di Madrid e presso KIOSK a Ghent. A corredo della mostra, un ampio catalogo verrà inoltre pubblicato (Farronato, Urbano Ragazzi, in corso di stampa).

Nonostante l'opera di Chiara Fumai continui a godere di una risonanza trasversale nel sistema dell'arte contemporanea internazionale, ancora poco si è fatto per studiarne sistematicamente i contenuti, l'evoluzione e la portata. Con questo saggio mi propongo quindi di fornire un'introduzione alla pratica dell'artista, suggerendo di interpretarla come un tentativo di delineare un'archeologia della multimedialità contemporanea attraverso una reinvenzione della nozione modernista di 'medium'.<sup>5</sup>

Per cominciare a sondare quest'ipotesi interpretativa, vorrei concentrarmi su un aspetto specifico. Vorrei descrivere e commentare il rapporto tra testo e immagine nella produzione audiovisiva dell'artista. Nel farlo, mi avvarrò di una sorta di triangolazione. Cercherò

---

ternet di *The Church of Chiara Fumai*, l'istituzione che oggi gestisce l'archivio e l'estate dell'artista: URL [www.chiarafumai.com](http://www.chiarafumai.com). Si veda inoltre la cronologia redatta da Sara De Chiara e contenuta nel catalogo della retrospettiva *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017* che inaugurerà a Maggio 2020 presso il Centre d'Art Contemporain Genève (Farronato, Urbano Ragazzi, in corso di stampa).

<sup>4</sup> Chiara Fumai, *LESS LIGHT*, a cura di Kari Conte e Francesco Urbano Ragazzi, ISCP - International Studio and Curatorial Program (New York, 12 Febbraio-17 Maggio 2019).

<sup>5</sup> Per una definizione di moderno e una sua critica in linea con la presente analisi si veda Bourriaud 2009.

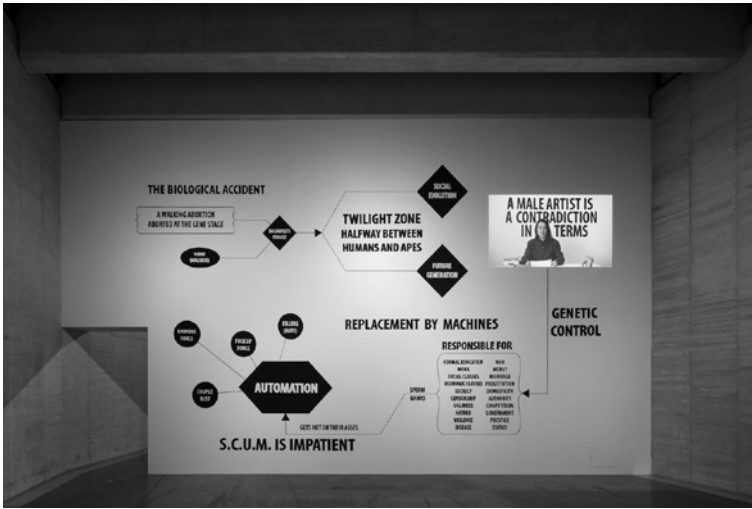


Figura 2 Chiara Fumai. *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas*. 2013. Videoinstallazione monocanale, dimensioni variabili. León, MUSAC - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. © The Church of Chiara Fumai

infatti di leggere le parole e le immagini prodotte da Chiara Fumai attraverso un'intuizione contenuta in un testo ulteriore: *Video. The Aesthetics of Narcissism*, pubblicato sulla rivista *October* nel 1976 a firma di Rosalind Krauss (1976, 50-64). Come è noto, si tratta di un saggio che ha fatto da colonna portante allo studio della videoarte quando questa era ancora un campo di sperimentazione nascente.<sup>6</sup> Quello che cercherò qui di dimostrare è che Fumai, nelle sue opere, accetta e allo stesso tempo perverte ironicamente l'archeologia della videoarte proposta da Krauss, producendone un suo superamento dialettico. Per farlo mi concentrerò in particolare sull'analogia istituita dalla teorica americana tra la nozione di medium così com'è utilizzata nell'arte visiva e quella di medium nel senso di persona dotata di poteri paranormali.

<sup>6</sup> Circa l'istantaneo e duraturo successo dell'articolo di Krauss, si consideri l'inclusione del saggio nelle antologie Battcock 1978, 43-64; Hanhardt 1986, 179-91; Leighton 2008, 208-19.

## 2 Corpi del testo

Prima di iniziare a istituire un paragone con le posizioni di Rosalind Krauss, vorrei fare una precisazione. Dare una nuova immagine a testi del passato, dimenticati o censurati, è stata una missione che Chiara Fumai ha perseguito con convinzione assoluta durante tutta la sua carriera. Capire l'essenza del rapporto tra parola e visione nei lavori che l'artista ha prodotto rappresenta quindi una chiave privilegiata per comprendere le ragioni fondamentali della sua ricerca. Per catturare chiaramente ciò che sto dicendo, basti pensare che nessuna delle performance realizzate da Fumai prevede la recitazione di testi autografi. Tutte le parole impiegate dall'artista nelle proprie opere materiali e immateriali sono citazioni di parole d'altri: tra questi Carla Lonzi, Ulrike Meinhof, Rosa Luxemburg, Valerie Solanas, autrici associate in vario modo a espressioni di femminismo radicale. Uniche, parziali eccezioni sono *Chiara Fumai Presents Nico Fumai* (2009), prima performance dell'artista, e *Segreto Provato*, sua ultima produzione dal vivo (2016).

Proprio il lavoro dedicato a Valerie Solanas, la drammaturga che sparò a Andy Warhol nel 1968, può restituire una fotografia esatta di come e quanto i discorsi di altre donne attraversino il corpo stesso della performer fino a identificarsi con esso. *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* [fig. 2] è infatti un'installazione ambientale di dimensioni variabili formata da un video circondato da un *wall drawing*.<sup>7</sup> Mentre il disegno murario è uno schema composto da frecce e scritte nere che riassumono la struttura del celebre *SCUM. Manifesto* - il manifesto con cui Solanas propugnava l'eliminazione fisica del genere maschile ([1967] 2017) - nel video si vede invece Fumai recitare le parti salienti del testo sovrastata dalla scritta in caratteri maiuscoli «a male artist is a contradiction in terms» - anch'essa una citazione tratta dallo stesso pamphlet.

Il fatto che il video sia parte integrante dello schema disegnato a muro indica la totale fusione tra la figura dell'artista in esso rappresentata e le argomentazioni che animano l'invettiva di Solanas. Ma questo non è l'unico elemento teso a mostrare come la performer sia incorporata nel testo. È in seconda battuta una citazione più indiretta a rinforzare il legame che, nel video, viene stringendosi tra parole e immagine. Tramite una proiezione a parete vediamo infatti Fumai recitare la sua parte seduta a una scrivania mentre brandisce un pugnale. Questa visione, così frontale e belligerante, ricorda

<sup>7</sup> Chiara Fumai, *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas*, videoinstallazione monocanale, 10'34", col., 2013. L'opera è stata presentata per la prima volta all'ex Ospedale degli Innocenti a Bologna in occasione del IX Premio Furla per l'arte (26 Gennaio-3 Febbraio 2013).

da un lato i proclami diffusi dalla rete satellitare *Al Jazeera* con cui Osama Bin Laden rivendicava il crollo delle Twin Towers nel 2001 e, dall'altro lato, lo spot elettorale con cui Silvio Berlusconi annunciava la sua 'discesa in campo' nel 1994.<sup>8</sup> In entrambi i casi, la potenza di ciò che veniva detto si associava indissolubilmente a ciò che lo schermo trasmetteva: Fumai si appropriava di quell'assetto compositivo e del ricordo a esso associato per accrescere la forza espressiva del proprio discorso. Infine, un terzo elemento corrobora l'alleanza tra il testo citato e il corpo dell'artista. L'installazione video fu infatti tradotta da Chiara Fumai anche in una performance dal vivo che consisteva poco più che in un *ready-made*.<sup>9</sup> Durante la performance, Fumai non faceva altro che chiudere il proprio pubblico in una stanza per costringerlo ad assistere alla lettura integrale di *SCUM*, dalla prima all'ultima pagina. Quest'azione, minimale ma estenuante, arriva all'essenza del processo di impersonificazione attuato dall'artista. Sebbene Fumai e Solanas restino fin dal titolo dell'opera due soggetti distinti, le parole della seconda sono incorporate nella presenza della prima, nella sua azione. In quel gesto di appropriazione non sono le due donne a identificarsi, quanto piuttosto lo scritto di Solanas e il corpo di Fumai che lo recita. Performando, Fumai diventa il corpo del testo, mentre il messaggio - letteralmente - arriva a coincidere con il medium che gli dà voce.

La relazione tra testo e immagine che ho tratteggiato in *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* è qualcosa di presente, in un modo o nell'altro, in tutta la produzione dell'artista. Allo stesso tempo, definire la natura di tale rapporto nella nascente arte del video sembra la principale preoccupazione contenuta nel saggio di Rosalind Krauss che qui desidero chiamare in causa. Prima di iniziare però quella che ho definito una 'triangolazione' tra la pratica di Fumai e lo scritto di Krauss, è giusto forse chiarire le circostanze storiche entro le quali questo confronto viene istituito. Sebbene *Video: The Aesthetics of Narcissism* sia un vero e proprio classico della critica d'arte, non c'è prova documentale che Chiara Fumai lo avesse letto o ne avesse presenti le argomentazioni. Nel lungo lavoro di catalogazione che ho guidato presso il CRRI del Castello di Rivoli, e che ha coinvolto sia la biblioteca dell'artista che i suoi account di posta elettronica, non ho trovato alcuna traccia o indizio che potesse aiutarmi.

Nonostante la carenza di un riscontro storico alla mia tesi, c'è però un aspetto che mi incoraggia a proseguire nell'avvicinare Fumai e Krauss, almeno da un punto di vista teorico. Potrei definire questo

---

<sup>8</sup> Per una lettura del rapporto tra l'opera di Chiara Fumai e l'estetica del berlusconismo si veda Verla Bovino 2013.

<sup>9</sup> La performance, anch'essa presentata con il titolo di *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas*, fu presentata per la prima volta ai Karlin Studios di Praga il 19 Dicembre 2012.

aspetto come la condivisione di un certo orizzonte critico: un orizzonte incarnato, per così dire, da una stessa controparte maschile. Tanto in Fumai quanto in Krauss infatti, centrale è il confronto aperto con la pratica performativa di Vito Acconci.

### 3 Vito A.

In *Video: The Aesthetics of Narcissism*, Rosalind Krauss comincia la sua analisi proprio con la descrizione di un lavoro video di Acconci del 1971 intitolato *Centres*.<sup>10</sup> L'opera consiste in una ripresa fissa in primo piano dell'artista mentre è intento a puntare il dito indice verso il centro dell'inquadratura. L'operazione, che si prolunga per circa venti minuti, è resa possibile dal fatto che il performer «usa il monitor del video come uno specchio» (Krauss 1976, 50). Acconci guarda cioè la propria immagine trasmessa dallo schermo tv nel momento stesso in cui viene ripresa dalla videocamera. Proprio questo *loop* tra camera e monitor nel mezzo del quale si trova l'artista gli consente di controllare, secondo per secondo, la precisione del proprio gesto mentre realizza l'opera.

Rosalind Krauss interpreta l'indicare di Acconci come una parodia. Secondo la teorica americana, il puntare verso il centro dell'immagine è, nel video, un riferimento ironico a un cliché della critica d'arte del decennio precedente. Si era soliti argomentare infatti, a commento di certa pittura astratta, che enfatizzare l'incrocio degli assi di simmetria era un modo per gettare luce sulla struttura materiale dell'oggetto-tela.<sup>11</sup> Se per questa corrente della critica la simmetria in pittura si caricava di un valore etico - rivelare l'apparato illusionistico della figurazione - per l'Acconci di Krauss indicare il centro dell'immagine possedeva invece tutt'altro significato. A essere evidenziato in *Centres* non è il dispositivo oggettivo che consente la visione di una figura, bensì il performer stesso nella sua presenza mediatica. Sdoppiandosi nei due termini di una tautologia, l'artista punta sé stesso mentre si specchia nel proprio riflesso trasmesso dal monitor. E questa operazione di rispecchiamento, conclude Krauss, «è paradigmatica delle caratteristiche strutturali del mezzo video» (Krauss 1976, 50).

Anche nell'opera di Chiara Fumai Vito Acconci rappresenta un paradigma. Senza iniziare qui una disamina dettagliata circa il ruolo giocato dall'artista nella pratica performativa di Fumai, mi soffermerò solo

<sup>10</sup> Vito Acconci, *Centres*, video monocolore, b/n, 22'28", 1971.

<sup>11</sup> Si pensi per esempio ai *target paintings* di Jasper Johns, che raffigurano il centro della tela come se fosse il centro di un bersaglio. Johns è anche utilizzato da Krauss come pietra di paragone con Acconci più avanti nel saggio in oggetto (Krauss 1976, 56).

sull'opera in cui Acconci è citato apertamente. Si tratta di *The Return of the Invisible Woman (also known as the wonderful journeys of Vito A. in the Land of Whip)*, una serie di dieci collage più un disegno murale realizzati nel 2014 in occasione di una mostra al De Appel di Amsterdam.<sup>12</sup> Sebbene l'opera sia l'unico riferimento diretto al performer nell'intera produzione di Fumai, si possono individuare almeno due segni netti del fatto che Acconci sia un metro di confronto di assoluta rilevanza. In primo luogo, l'artista concettuale americano è l'unico vivente che Fumai abbia mai menzionato in modo esplicito nel proprio lavoro. In secondo luogo, è la stessa Fumai a descrivere la serie di collage come «una dichiarazione d'amore agli aspetti più estremi dell'arte performativa di Acconci» (Fumai 2014; traduzione dell'Autore).

Soggetto di *The Return of the Invisible Woman* è *Ballroom*, una performance che l'artista newyorkese presenta nel 1973 alla galleria Schema di Firenze: sarà l'ultima della sua carriera.<sup>13</sup> Sulle prime sette tavole della serie di collage viene illustrata sia l'azione del performer, sia l'imprevisto che lo porterà ad abbandonare per sempre quella specifica forma d'arte. Attraverso una scritta ricamata in filo rosso Fumai ci dice che la galleria Schema era stata allestita con tavolini e sedie, come a ricostruire l'ambiente di un night club. Nella situazione così creata, l'artista fingeva di danzare con due donne invisibili, Nancy e Kathy, simulando indecisione circa quale delle due corteggiare. Durante l'azione, talvolta Acconci approcciava una spettatrice a caso tra il pubblico, invitandola a ballare e alludendo alla possibilità di avere un rapporto sessuale con lui. Proprio durante uno di questi approcci però, una delle spettatrici coinvolte aveva risposto con inatteso entusiasmo alle profferte dell'artista, il quale era stato costretto a riportare la donna al suo posto per poi tornare a comportarsi come se niente fosse accaduto. Se queste sette tavole della serie sembrano mantenere un punto di vista oggettivo sulla vicenda, negli ultimi tre collage ci viene finalmente rivelato chi è la voce narrante della scritta ricamata: a parlare è proprio la spettatrice respinta da Acconci, la quale, per consolarsi del rifiuto ricevuto, immagina di scrivere una diversa conclusione della serata [fig. 3]. Quella che nei tre collage viene presentata come una *fanfiction*, il racconto erotico amatoriale della spettatrice, altro non è però che una citazione tratta da *Histoire d'O.*, un classico della lette-

**12** Chiara Fumai, *The Return of the Invisible Woman (Also Known as the Wonderful Journeys of Vito A. in the Land of Whip)*, disegno murale e ricamo su 10 collage (47,5 × 39 cm ciascuno), dimensioni variabili, 2014. L'opera fu presentata per la prima volta in occasione di una collettiva sull'influenza della psichedelia nell'arte contemporanea: Mark Kremer (a cura di), *When Elephants Come Marching In: Echoes from the Sixties in Today's Art* (Amsterdam, 27 Settembre 2014-11 Gennaio 2015).

**13** Chiara Fumai utilizza principalmente due fonti per documentarsi su *Ballroom* e preparare *The Return of the Invisible Woman*: Acconci, Basta, Ricciardi, 2006; O'Dell 1998.





**Figura 3** Dettaglio tratto da Chiara Fumai. *The Return of the Invisible Woman (Also Known as the Wonderful Journeys of Vito A. in the Land of Whip)*. 2014. Disegno a parete, ricamo e dieci collage su copia di 'Venere in pelliccia' di Leopold von Sacher-Masoch; ciascun collage 47,5 x 39cm, dimensioni variabili. © The Church of Chiara Fumai

ratura BDSM (Réage, [1954] 2000).<sup>14</sup> Il riferimento al libro di Pauline Réage porta a un ulteriore ribaltamento di generi: per come il testo viene editato nel collage, è Vito Acconci a recitare il ruolo dello *slave* destinato nel romanzo alla protagonista femminile, mentre alla donna viene fatta assumere la posizione della *mistress*, della dominatrice.

Sia per Chiara Fumai che per Rosalind Krauss, Vito Acconci ha un ruolo paradigmatico nel simboleggiare un certo modo di fare arte tra video e performance: un modo che nasce negli anni Settanta, ma che rappresenta anche una radice per l'arte multimediale a venire. Questo ruolo è tuttavia riconosciuto da entrambe in senso critico. Krauss individuerà nel *loop* di rispecchiamenti tra telecamera e monitor attivato da Acconci la forma di quel narcisismo che sosterrà

<sup>14</sup> Che Chiara Fumai collochi la serie di collage nel genere della *fanfiction* è testimoniato, oltre che dal testo leggibile su uno dei collage, da un titolo provvisorio dato all'opera e poi corretto: *The Return of the Invisible Woman (The Erotic Fanfic Also Known as 'Visites fantastiques de Vito A. au pays du fouet')*. Il titolo era stato comunicato dall'artista, oltre che al sottoscritto, al curatore Mark Kremer in una e-mail datata 24 Luglio 2014.

essere medium dell'intera videoarte. Fumai invece – lo si vede in *The Return of the Invisible Woman* – sottolinea le contraddizioni interne al modello performativo proposto da Acconci attraverso una strategia che è tanto dialettica quanto parodica. Il fallimento del performer nel gestire l'irruzione di un soggetto impreveduto in *Ballroom* e gli elementi masochisti presenti nella sua opera – per esempio i morsi autoinflitti nella serie *Trademarks* – vengono trasfigurati da Fumai nella fantasia di un rapporto servo-padrone. La donna, che era stata rifiutata e ricondotta all'anonimato, assurge ora a *dominatrix* e guadagna il potere di riscrivere la storia: la storia di una sera del 1973 a Firenze ma anche, implicitamente, la storia dell'arte.

Se Rosalind Krauss descrive l'inizio di quella circolarità tra il corpo dell'artista e la sua immagine – circolarità che ritiene essere alla base della performance videoregistrata – Chiara Fumai ne decreta la fine, il fallimento, l'autocontraddizione. Come performer, in un atto d'amore dichiarato, Fumai si colloca entro la tradizione rappresentata da Acconci, ma afferma allo stesso tempo di volerne pervertire le forme e gli scopi, piegandola alla propria missione femminista e dominandone sadicamente il linguaggio. È proprio questa volontà dialettica che porta l'artista e Rosalind Krauss ad avere una, almeno parziale, comunione di intenti.

#### 4 Il medium è la medium

Rosalind Krauss ravvisa in *Centres* di Vito Acconci un esempio, o forse più propriamente uno schema, del narcisismo connaturato alla nascente videoarte degli anni Settanta. Lo schema descritto dalla teorica americana prende la forma di una circolarità chiusa che, entrando dall'obiettivo della telecamera e uscendo nel monitor tv, parte e ritorna al corpo dell'artista.

Sebbene Krauss nel proprio saggio non dia subito una definizione di narcisismo, ciò non le impedisce, fin dalla prima pagina del testo, di azzardare una generalizzazione. «In that image of self-regard» si legge a proposito di *Centres* «is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre» (Krauss 1976, 50). Poiché i termini della questione vengono introdotti in modo così perentorio senza essere adeguatamente definiti, l'intera argomentazione di Krauss si struttura come una risposta alla domanda «What would it mean to say, 'The medium of video is narcissism?'» (Krauss 1976, 50).

Nel paragrafo successivo e finale di questo saggio cercherò di seguire una particolare intuizione che Rosalind Krauss pone all'inizio del suo ragionamento sul narcisismo: l'idea cioè che il significato modernista di medium possa essere esteso alla figura della medium, della persona con poteri paranormali. Mostrando come l'opera di Chiara

Fumai sembri seguire alla lettera questa analogia, vorrei sostenere che la pratica performativa dell'artista sia collocabile nel percorso dell'avanguardia così com'è definito dalla teorica americana. Inizierò ora con l'espone la tesi di quest'ultima.

Affermare che il narcisismo è il vero medium della videoarte fa sorgere immediatamente un problema di carattere categoriale. Tradizionalmente infatti si dà il nome di medium al supporto materiale che permette l'articolazione di uno specifico linguaggio. Il critico Clement Greenberg, ad esempio, offre una lettura della pittura astratta attraverso un'analisi delle possibilità espressive offerte dalla piattezza della tela su cui si applica il colore (Greenberg [1960] 1995, 85-93). In questo senso, le astrazioni dell'espressionismo di Pollock o del *color field* di Rothko andrebbero viste come un punto d'arrivo nello smascheramento della teatralità della rappresentazione prospettica - quella teatralità che, codificata da Brunelleschi all'inizio del XV secolo, ci fa vedere immagini tridimensionali apparire su superfici bidimensionali. Secondo l'interpretazione inaugurata dalla scuola greenberghiana, il percorso delle avanguardie fino al dopoguerra sarebbe così il culmine di una sorta di destino, un destino segnato dalla progressiva autoriflessione di ciascun genere artistico sulle condizioni materiali della propria produzione. Il narcisismo, invece, più che a una certa condizione materiale che limita o permette delle scelte espressive, sembra riferirsi alle peculiarità di un particolare stato psicologico. Tutto l'opposto della solida concretezza di un insieme di proprietà fisiche.

La tesi di Rosalind Krauss attorno al narcisismo sembra implicare, almeno a un primo sguardo, che esista una differenza o una frattura tra la videoarte e le forme d'arte tradizionali. Più che a una frattura però, Krauss pensa a un'espansione del concetto di medium, a sue articolazioni ulteriori. Addirittura, si potrebbe dire che l'intera carriera dell'autrice sia stata spesa ad allargare il significato della nozione accettata da Greenberg, schiodandola dal riferimento alla materia su cui faceva perno.

Ormai canonico, tanto per cominciare, è l'attributo di 'post-mediale' con cui Krauss (2000) connota la temperie nata negli anni Settanta in contemporanea all'ascesa dell'arte concettuale. Per la teorica americana, post-mediale in senso eminente è il formato dell'installazione, in cui la purezza dei generi pretesa dalle avanguardie storiche si annulla e viene sostituita da una promiscuità di linguaggi reciprocamente equivalenti. *L'anything goes* dell'installazione non è tuttavia l'unica traiettoria possibile verso cui tende l'arte contemporanea. Come recita il titolo di una raccolta di saggi sul tema (Krauss 2005), esiste infatti più di una strategia per 'reinventare il medium' oltre la post-medialità dell'installazione.

Di modi per raggiungere una reinvenzione del medium Krauss ne individua almeno due. In primo luogo, la teorica americana cerca di

dimostrare come dalle caratteristiche materiali di un supporto fisico possano emergere proprietà immateriali che gli sono specifiche. La condizione di possibilità della pittura di Pollock, ad esempio, non è data tanto dalla piattezza del dipinto – come voleva la lettura gre-enberghiana – bensì dal suo orientamento nello spazio (Krauss 1999, 155-79). Se l'artista non avesse posizionato le sue tele in orizzontale sul pavimento, non gli sarebbe stato possibile realizzare quel *drip-ping* che rimane cifra della sua *action painting*. Affermando dunque che è l'orizzontalità a essere condizione di esistenza della pittura di Pollock, Rosalind Krauss cerca di spezzare l'equivalenza tra la nozione di medium e quella di supporto materiale, estendendo così il dominio del primo alle proprietà relazionali emerse contestualmente dal secondo. Ma Krauss si muove anche in un'altra direzione. In secondo luogo infatti, la teorica cerca di dilatare il concetto di medium fino a farlo coincidere con quello di regola, habitus, grammatica: fenomeni che lei raggruppa sotto l'etichetta di «supporti tecnici» (Krauss 2009, 139-45). Le opere che esemplificano questa seconda strategia sono davvero molte e costellano tutta la produzione critica della saggista. Il caso più significativo è forse quello di Marcel Broodthaers e di quel suo *Musée des Aigles* che viene citato nel libro sulla condizione post-mediale come simbolo della resistenza contro l'arbitrarietà dell'installazione (Krauss 2000). L'opera, oggi smembrata, si presentava come un'istituzione museale fittizia divisa in dodici sezioni, ciascuna contenente reperti, cimeli, artefatti e documenti di diversa tipologia – dal naturalistico al politico – riguardanti le aquile.<sup>15</sup> A interessare Krauss in questo caso è la minuziosa mimesi con la grammatica del museo e dell'archivio, la quale istituisce visivamente una gerarchia tra oggetti e discipline del sapere che supera e guida la volontà dell'artista. Altro esempio caro a Krauss sono certamente le *Twenty-six Gasoline Stations* di Ed Ruscha (1963), un libro composto da ventisei fotografie in bianco e nero fatte a pompe di benzina tra l'Oklahoma e Los Angeles: gli scatti inclusi nel volume sono il frutto del seguire una regola che Ruscha sceglie di imporre al proprio lavoro in un certo lasso di tempo. Terzo e ultimo caso, l'opera di Sophie Calle, la quale unisce testi e immagini fotografiche in composizioni tipiche di una forma narrativa specifica: il reportage giornalistico (Krauss 2009, 139-45).

Se da un lato Rosalind Krauss enfatizza le proprietà relazionali emergenti in un supporto fisico e dall'altro estende la nozione di supporto *tout court* ai campi semantici della regola, della struttura, dell'*habitus* e della grammatica, il richiamo al narcisismo nell'ana-

---

**15** Per un approfondimento sull'opera, le cui sezioni sono state presentate in diverse sedi tra il 1968 e il 1972, oltre a Krauss 2000 si veda Buchloh 1983, 45-56; Moure 2012; Snauwaert 2017, 123-38.

lisi delle opere video si configura come una terza strategia per reinventare il medium dopo la fine del modernismo. Mettendo un certo stato psicologico al centro della questione, Krauss sembra suggerire che, attraverso la canonizzazione della performance come genere dell'arte visiva, il medium non ha più solo a che fare con la materialità inerte dell'oggetto in cui si individua, ma anche con la vitalità del soggetto che realizza l'opera. Nel circolo potenzialmente infinito che si apre tra telecamera e monitor, il performer è allo stesso tempo soggetto e oggetto della propria azione trasformatrice. Krauss non si ferma però alla descrizione di una banale dialettica tra soggetto e oggetto. Il corpo del performer non viene considerato solo in quanto sostrato da cui emerge la psiche, ma viene inquadrato soprattutto come canale di trasmissione di un messaggio con cui l'artista stesso si identifica.

Rosalind Krauss sostiene la sua tesi in un modo del tutto particolare. Invece di iniziare con l'esposizione di un argomento, l'accademica ci propone una metafora: spiega cioè l'ulteriore estensione del concetto di medium tramite uno slittamento semantico già previsto nel linguaggio ordinario. È proprio sotto la lente della parodia a questa metafora che la pratica performativa di Chiara Fumai può essere interpretata. Ma prima, ecco le parole di Krauss:

Everyday speech contains an example of the word 'medium' used in a psychological sense; the uncommon terrain for that common-enough usage is the world of parapsychology: telepathy, extra-sensory-perception, and communication with an after-life, for which people with certain kinds of psychic powers are understood to be Mediums. Whether or not we give credence to the fact of mediumistic experience, we understand the referents for the language that describes it. We know, for instance, that configured within the parapsychological sense of the word 'medium' is the image of a human receiver (and sender) of communications arising from an invisible source. (Krauss 1976, 52)

Chi ha presente anche superficialmente il lavoro di Chiara Fumai avrà già riconosciuto, tra le righe di Krauss, un suo tratto fondamentale. Almeno a partire dal 2010 infatti, l'artista parla delle proprie performance come del risultato di possessioni spiritiche. A quanto dichiara, durante i momenti di invasamento che la coglierebbero, spettri di donne - ma anche di alcuni uomini - prenderebbero il controllo del suo corpo, costringendola a diffondere messaggi più o meno ostili.

La prima performance di questo genere è *The Prodigy of Nature* [fig. 4], presentata a Palazzo Mincuzzi a Bari durante la settima edizione della rassegna *Gemine Muse* (Picca Garin 2010, 44-5). Seduta su uno sgabello a piedi scalzi, con indosso una tunica bianca e una barba finta, Chiara Fumai leggeva alcune lettere d'amore indirizza-

te a Miss Annie Jones, la donna barbata esibita come fenomeno da baraccone durante gli spettacoli del Circo Barnum alla fine del XIX secolo. Le lettere erano state commissionate dall'artista a personalità amiche, più o meno riconosciute dal sistema dell'arte. L'opera aveva quindi l'intento di un'autocelebrazione parodistica in cui veniva smascherato e distorto il legame tra la figura della performer e quello della diva. *The Prodigy of Nature* fu poi inclusa in *The Moral Exhibition House*, il progetto performativo presentato a DOCUMENTA(13) che includeva anche la performance *Shut Up, Actually Talk!* (Christov-Bakargiev, Funcke 2012c, 258). Il progetto nel suo complesso si presentava come una casa infestata dai fantasmi in una radura nel parco Karlsaue a Kassel. In quel contesto, accogliendo un numero limitato di spettatori, l'artista si esibiva due volte al giorno in una sorta di *freak show*.

Se seguiamo il dettato della citazione di Krauss qui sopra riportata, mentre Fumai esegue le sue performance è in tutto e per tutto una medium - cioè un medium. Ma c'è di più. Non solo la performer funge da canale per l'espressione di messaggi dall'aldilà, ma si fa talvolta possedere da una famosa spiritista del passato, Eusapia Palladino (Minervino Murge 1854-Napoli 1918).<sup>16</sup> Di più: Palladino stessa, in alcune opere, entra in uno stato di *trance*, venendo visitata lei stessa da altri fantasmi ancora [fig. 5].<sup>17</sup> L'effetto di *mise en abyme* è a questo punto disorientante. La presenza dell'artista diviene una medium di medium, o per meglio dire un medium di media. Seguendo la lettera della metafora proposta da Krauss, possiamo dire allora che Chiara Fumai costituisce sé stessa come un soggetto multimediale o iper-mediale. Mediatico all'ennesima potenza.

L'espedito narrativo che l'artista userà come *trait d'union* per quasi tutte le sue opere - non solo quelle performative - le permette fin da subito di commentare il proprio ruolo all'interno del sistema dell'arte. Affermando di venire posseduta e limitandosi a cita-

<sup>16</sup> Eusapia Palladino era una cameriera analfabeta pugliese che, fingendo di possedere poteri paranormali, riuscì a guadagnare una discreta fama internazionale: viaggiò tra la Russia e gli Stati Uniti. La spiritista fu anche al centro di una accesa disputa scientifica che coinvolse alcuni luminari dell'epoca tra cui Cesare Lombroso, Marie e Pierre Curie, Karl du Prel e Alexander Aksakof, consigliere di Stato dello zar. Chiara Fumai dedica a Palladino la videoinstallazione *The Criminal Woman* (2011), presentata alla seconda edizione del Premio Lum, Teatro Margherita, Bari, 8 Ottobre-2 Dicembre 2011. La figura di Palladino è così centrale nell'opera di Chiara Fumai che meriterebbe un saggio a sé.

<sup>17</sup> Accade in Chiara Fumai, *The Book of Evil Spirits*, video monocolore, col., 26'24", 2015. Lo stesso anche in Chiara Fumai, *Eusapia Palladino Reads Valerie Solanas*, stampa c-print, 80 × 120 cm, 3 + 2 AP, 2013. Nello scatto fotografico vediamo l'artista che indossa i panni di Eusapia Palladino mentre si porta alla fronte il *SCUM. Manifesto* di Valerie Solanas ([1967] 2017) e fa levitare la scrivania a cui è seduta. Lo scatto, che è parte di una serie di sei, è inteso da Fumai come auto-falsificazione della propria opera performativa (Conte, Urbano Ragazzi 2019, 32).



**Figura 4** Chiara Fumai. *The Prodigy of Nature*. 2010. Performance. Kassel, Karlsruhe Park, dOCUMENTA(13). © The Church of Chiara Fumai

**Figura 5** Chiara Fumai. *The Book of Evil Spirits*. 2015. Video monocolore, col., 26'24". © The Church of Chiara Fumai

re o remixare le parole di altri autori, Fumai rifiuta lo statuto attivo dell'artista creatore per definirsi invece l'agente, o talvolta anche il curatore, dei fantasmi che la abitano.<sup>18</sup> Insistendo su questa scelta stilistica, l'artista sdoppia il suo status all'interno dell'opera. Da un lato Fumai è certamente riconoscibile come la performer coinvolta nell'azione in prima persona - non avendo mai utilizzato attrici o controfigure - ma dall'altro lato apre per e da se stessa uno spazio di distanziamento critico.

Lo spazio riflessivo aperto da Chiara Fumai attraverso la possessione ha uno scopo specifico. Interrogata in un'intervista sul suo interesse per forme arcaiche di intrattenimento come appunto la seduta spiritica, gli spettacoli di magia e il *freak show*, l'artista risponde:

We like alternative histories related to performance practice, i.e., the historical counter-culture of performance art. [...] Besides this, from a strictly formal point of view, we have developed a sort of fetishism towards some performative formats that are not contemplated by contemporary art, for example freak shows or séances. If you pay attention, all those practices have a common denominator: they show the invisible but without using the rhetoric of Minimalism, the same rhetoric that gives value to absence, a concept that we consider highly overrated by Contemporary Art. Our formal choice is, in other words, a declaration of extreme love for every other form of Immaterial Art. (Conte, Urbano Ragazzi 2019, 27)<sup>19</sup>

Scopo dichiarato della pratica performativa di Chiara Fumai è dunque riconsiderare la storia della performance nel suo legame con la più ampia storia dello spettacolo. Ciò che l'artista propone attraverso la sua ricerca è una archeologia alternativa della medialità contemporanea. Attingendo da fonti che non appartengono in prima battuta all'arte, questa archeologia può essere fatta giocare in diversi modi con quella che Rosalind Krauss propone per le opere video. Per prima cosa il lavoro performativo di Chiara Fumai può essere pensato come una parodia dell'equivalenza da cui parte *Video: The Aesthetics of Narcissism* tra (il) medium e (la) medium. Come abbiamo visto, quasi tutta la produzione dell'artista è una presa in parola fin troppo letterale, e per questo comica, di quella equivalenza. In secondo luogo, i risultati prodotti da Fumai possono essere pensati come un

<sup>18</sup> Il messaggio con cui Chiara Fumai spiega l'opera che presenterà a DOCUMENTA(13) alla direttrice Carolyn Christov-Bakargiev va in questa direzione. Si tratta di una lettera datata 23 Febbraio 2011 a firma di Miss Annie Jones: nella missiva Fumai viene descritta come la manager della donna barbata. È chiaro invece l'intento di critica istituzionale insito nell'associazione tra il curatore museale e il curatore testamentario - parliamo pur sempre di spiriti e fantasmi - a cui Chiara Fumai allude.

<sup>19</sup> L'intervista fu originariamente pubblicata in spagnolo in Urbano Ragazzi 2016.



superamento delle tesi di Krauss: quello che nel saggio della teorica americana viene introdotto icasticamente attraverso una metafora è, nel lavoro dell'artista, guadagnato attraverso un'analisi puntuale delle pratiche medianiche reali e, più in generale, delle forme arcaiche di performatività rimosse dal canone contemporaneo. Tale superamento non va però pensato come un annullamento o una confutazione. In terzo luogo, infatti, è possibile sottolineare una sostanziale comunanza di intenti tra l'artista e la teorica. Chiara Fumai compie infatti la sua ricerca sulla medialità a partire da un preciso ventaglio di forme spettacolari. Attraverso la mimesi con le loro regole e le loro grammatiche, propone una storia alternativa della performance dal vivo e videoregistrata. Così facendo contribuisce a quella reinvenzione del medium che Rosalind Krauss identifica come il compito da assolvere dopo la fine del modernismo. È in questo senso specifico che Chiara Fumai deve essere considerata un'artista dell'avanguardia. Ed è a partire dalla sua appartenenza all'avanguardia che il suo lavoro andrà studiato negli anni a venire.

## Bibliografia

- Acconci, Vito et al. (a cura di) (2006). *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*. Milano: Charta.
- Arcara, Stefania; Ardilli, Deborah (a cura di) (2017). *Trilogia SCUM. Tutti gli scritti*. Milano: Morellini.
- Battcock, Gregory (ed.) (1978). *New Artists Video: A Critical Anthology*. New York: Dutton.
- Bertola, Chiara (a cura di) (2013). *Add Fire: Premio Furla 2013 = Catalogo della mostra* (Bologna, 26 Gennaio-3 Febbraio 2013). Milano: Mousse Publishing.
- Bourriaud, Nicolas (ed.) (2009). *Altermodern: Tate Triennial 2009 = Exhibition Catalogue* (London, 3 February-26 April 2009). London: Tate Publishing.
- Buchloh, Benjamin H.D. (1983). «The Museum Fictions of Marcel Broodthaers». Bronson, A.A.; Gale, Peggy (eds.), *Museums by Artists*. Toronto: Art Metro-pole, 45-56.
- Christov-Bakargiev, Carolyn; Funcke, Bettina (eds) (2012a). *dOCUMENTA(13) Catalog = Exhibition Catalogue* (Kassel, 9 June-16 Sept. 2012), 3 vols. Berlin; Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.
- Conte, Kari; Urbano Ragazzi, Francesco (eds) (2019). *LESS LIGHT = Exhibition Catalogue* (New York, 12 Feb.-17 May 2019). New York: International Studio and Curatorial Program.
- Farronato, Milovan; Urbano Ragazzi, Francesco (a cura di) (in corso di stampa). *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017*. Roma: Nero Editions.
- Farronato, Milovan (a cura di) (2019). *Né altra né questa. La sfida al labirinto = Catalogo della mostra* (Venezia, 11 Maggio - 24 Novembre 2019). Milano: Humboldt Books.
- Fumai, Chiara (2014). *The Return of the Invisible Woman (Also Known as the Wonderful Journeys of Vito A. in the Land of Whip)*. URL [http://www.italianarea.it/opera.php?w=1462116733-90.JPG&artista=FUCH&let=#alfabeto\\_artists](http://www.italianarea.it/opera.php?w=1462116733-90.JPG&artista=FUCH&let=#alfabeto_artists) (2019-09-30)

- Hanhardt, John (ed.) (1986). *Video Culture: A Critical Investigation*. Salt Lake City: Peregrine Smith Books.
- Greenberg, Clement [1960] (1995). «Modernist Painting». O'Brian, John (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 85-93.
- Krauss, Rosalind (1976). «Video: The Aesthetics of Narcissism». *October*, 1, 51-64. DOI <https://doi.org/10.2307/778507>.
- Krauss, Rosalind (1999). «The Crisis of the Easel Picture». Karmel, Pepe; Varnedoe, Kirk (eds.), *Jackson Pollock: New Approaches*. New York: The Museum of Modern Art, 155-79.
- Krauss, Rosalind (2000). «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind (2005). *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*. A cura di Elio Grazioli. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori.
- Krauss, Rosalind (2009). «The Guarantee of the Medium». Arppe, Tiina et al. (eds), *Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant-Gardes*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 139-45. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 5.
- Leighton, Tanya (ed.) (2008). *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Publishing.
- Lonzi, Carla (1978). «Secondo Manifesto di Rivolta Femminile: 'io dico io'». Lonzi, Marta et al. (a cura di), *La presenza dell'uomo nel femminismo*, vol. 9. Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 7.
- Moure, Gloria (ed.) (2012). *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- O'Dell, Kathy (1998). *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Olveira, Manuel (ed.) (2014). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Madrid: This Side Up.
- Picca Garin, Paola (a cura di) (2010). *Gemine Muse 2010. Percorsi di giovani artisti nelle città italiane tra storia e arte*. Milano: Mondadori.
- Réage, Pauline ([1954] 2000). *Storia di O*. Traduzione di Giulia D'Angelo. Milano: ES. Trad. di: *Histoire d'O*. Paris: Pauvert.
- Ruscha, Edward (1963). *Twenty-six Gasoline Stations*. Los Angeles: National Excelsior Press.
- Snaauwaert, Dirk (2017). «Marcel Broodthaers, 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures'». Filipovic, Elena (ed.), *The Artist as Curator: An Anthology*. Milano: Mousse Publishing, 123-38.
- Solanas, Valerie ([1967] 2017). «SCUM Manifesto». Arcara, Ardilli 2017, 61-105.
- Urbano Ragazzi, Francesco (2016). «Chiara Fumai, la mujer poseída por los demonios», in «Performance, acciones y activismo», núm. monogr., *Revista de artes visuales Errata*, 15, 179-84.
- Verla Bovino, Emily (2013). «Berlusconismo in the Lecture Performances of Chiara Fumai». *frieze.com*, 17 December. URL <http://wowa.artlinkart.com/en/top/detail/d97cttsi.html> (2019-10-05).